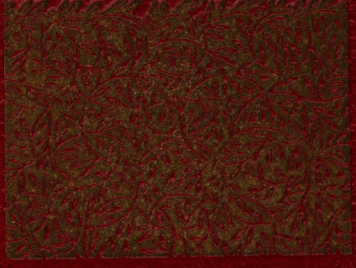
PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY PAIR
32101 041944982

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD MUTHER



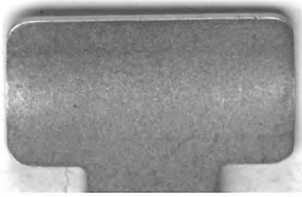
DIE RENAISSANCE DER ANTIKE

ND615
.M9

Library of

Princeton University.

BLAU MEMORIAL COLLECTION



B
M

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· ACHTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.

Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.

Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.

Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.

Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.

Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.

Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.

Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.

Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.

Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.

Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.

Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.

Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.

Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.

Fortsetzung auf nächster Seite.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band XVI: BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.

Band XVII: JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.

Band XVIII: ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.

Band XIX: JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Band XX: GIORGIONE von PAUL LANDAU.

Band XXI: GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.

Band XXII: DIE WAND UND IHRE KUNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.

Band XXIII: VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.

Band XXIV: NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.

Band XXV: CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.

Band XXVI: ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

Bd. XXVII: HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.

Bd. XXVIII: PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50.
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden à Mk. 10.—.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST" KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN

DIE

KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

DIE RENAISSANCE DER ANTIKE

VON

RICHARD MUTHER

MIT EINER PHOTOGRAVÜRE UND
ACHT VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

Zweite Auflage

BARD, MARQUARDT & CO.

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

DER Versuch kann leichtsinnig erscheinen, ein Thema, das dicke Bände erfordern würde, auf wenigen Seiten zu behandeln. Inwieweit hat die Antike den Stil der christlichen Kunst bestimmt? Welche klassischen Werke standen den Künstlern zur Verfügung? Aus welchen alten Schriftstellern haben sie die Stoffe geschöpft? Diese und andere Fragen lassen sich in ihrem vollen Umfange hier nicht erörtern. Gezeigt soll lediglich werden, wie in den verschiedenen Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die Menschen zur hellenischen Märchenwelt sich stellten.

Paganismus und Christentum — die grössten Gegensätze sind in diesen Worten enthalten. In der antiken Welt herrschte ein froher Sinnenkult, der den Menschen lehrte, hienieden sich auszu-

ND615 M9 (RECAP)
548230

leben. Nun folgte die Weltverneinung. Nur als trübe Vorbereitung auf ein ausserirdisches Dasein wurde das Erdenleben aufgefasst. An die Stelle der heiteren, blumenbekränzten, traten finstere oder blutende Götter. Doch in Wirklichkeit waren die Gegensätze nicht so gross. Die antike Welt war mit christlichen Anschauungen durchsättigt, lange bevor sie in Berührung mit dem Christentum kam. Denn diese Welt zu Beginn unserer Zeitrechnung war müde. Die Kraft zum Leben war erloschen, der Kreis aller natürlichen Empfindungen durchlaufen. So lechzte man nach mystischen Wonnen, erhoffte im au delà neue Freuden zu finden, wollte sich im Stimmungsrausch einer gefühlvollen Religiosität benebeln. Diese Gefühlsschauer, nach denen man hungerte, bot das Christentum. Es wurde, wie Nietzsche es ausdrückt, „die Religion des alt gewordenen Altertums. Sich aufzuopfern, für ein mystisches Ideal zu bluten, war die letzte Lust, die das Altertum erfand, nachdem es selbst für Tierhetzen und Menschenkämpfe stumpf geworden". Eine sterbensmüde Welt will sich schlafen legen, nimmt die letzte Ölung, nachdem sie den Cancan des Lebens getanzt.

So wurde durch das Eintreten in den christlichen Ideenkreis zunächst nur inhaltlich das Repertoire der antiken Kunst verschoben. Das Christentum, in dem Moment, wo es auf heidnischen Boden gelangte, paktierte mit den Anschauungen des Heidentums, indem es aus einem semitisch kunstfeindlichen ein heidnisch kunstfreundlicher Kultus wurde. Doch der Stil der heidnischen Kunst blieb so unverändert, dass die Bilder der Katakomben nur ein christianisiertes Pompeji sind. Nicht die Ornamentik nur entspricht derjenigen, die wir aus den Wandbildern von Pompeji kennen. Nein, die Ähnlichkeit erstreckt sich bis auf den figürlichen Teil. Hat, wie man annehmen sollte, die älteste christliche Kunst ein Bild Christi, wie er unter den Menschen wandelte, hinterlassen? Hat ihr die Prophezeiung des Jesaias, der Messias werde „hässlicher sein als andere Leute", die Elemente für den Christustypus gegeben? Entsprechen die Christusbilder jenem Kopfe, den man auf dem Schweisstuche der Veronika sieht — jenen Gesichtszügen, die auf dem Tuche sich abprägten, das nach der Legende die blutflüssige Frau des Evangeliums dem Heiland bei der Kreuztragung reichte? Nein,

die Künstler bedienten sich, um den Heiland darzustellen, lediglich antiker Symbole.

Hermes, der Beschützer der Herden, erscheint in der antiken Kunst teils mit einem Widder zur Seite, teils einen Widder tragend. So stand sein Bild, wie Pausanias erzählt, in Olympia, Oechalea und Tanagra. In Tanagra hatte der Hermes Kriophoros einen besonderen Kult. An seinem Fest ging der schönste Jüngling der Stadt mit einem Lamm auf den Schultern um die Mauern der Stadt herum. Denn Hermes, hiess es, habe Tanagra von der Pest befreit, indem er einen Widder um die Stadtmauer trug. Von diesem widdertragenden Hermes giebt es in Statuetten und Münzen zahlreiche Abbildungen. Nun hatte aber Christus — besonders in dem Gleichnis von dem verlorenen und wiedergefundenen Schaf, das er auf seine Schultern legt und heimträgt — sich als den „guten Hirten" bezeichnet. So wurde ganz einfach die antike Darstellung des Hermes Kriophoros ins Christliche umgedeutet. Jesus erscheint in den Bildern mit einem Widder auf den Schultern, dessen Füsse er auf der Brust mit beiden Händen umfasst hält.

Wenn er nicht als Hermes erscheint, erscheint er als Orpheus. Denn von diesem thracischen Sänger wird erzählt — in einer Fabel, die zuerst bei Simonides vorkommt — er habe durch seinen Gesang Tiere, Vögel, selbst Bäume und Felsen angezogen. Auf alexandrinischen Gemmen, auch auf Münzen des Antonin und Marc Aurel ist die Scene oft dargestellt. Wie nun aber Orpheus durch Gesang und Saitenspiel die wilden Tiere zähmte, so hatte nach einem Vergleich, den die alten Kirchenväter lieben, Christus das schlimmste Wild, die Menschen gezähmt, hatte die wilden und tierischen Leidenschaften der Seele durch die Arznei der göttlichen Lehre geheilt. Also wird er dargestellt als Orpheus, unter einem Baume sitzend, die phrygische Mütze auf dem Kopf, die Leier spielend, von wilden und zahmen Tieren umgeben, die sein Spiel herbeilockt.

Eine mehr christliche Note scheint der dritte Christustypus zu haben, der besonders häufig in den Katakomben vorkommt und so lange der herrschende blieb, bis ihn später der bekannte bärtige Typus verdrängte. Das jugendliche Haupt ist hier von einem Nimbus umgeben, in dem man den christlichen Heiligenschein sehen könnte.

Doch in Wahrheit ist auch hier nichts Christliches, nur die Wiederholung eines antiken Typus gegeben. Der vorwaltende Gott in der letzten Zeit des Heidentums war Helios-Apollon. Soli invicto heisst die Inschrift auf dem Revers der konstantinischen Münzen. Den Kultus des Sonnengottes suchte Julian zu erneuern, als er später für kurze Zeit das Christentum wieder beseitigte. Es lag daher nahe, dass die Christen einen Übergang von Helios zu Christus suchten. Christus hatte ja gesagt: Denen, die den Namen Gottes fürchten, wird die Sonne der Gerechtigkeit aufgehen. Das war genügender Grund, ihn mit dem Sonnengott in Parallele zu setzen. Sein Geburtstag wurde auf den kürzesten Tag des Jahres gelegt, von dem an die Sonne wieder Kraft gewinnt. Der heilige Tag der Woche ist der Sonntag. Und der jugendliche Christustypus der Katakomben ist der Typus des Sonnengottes. Der scheinbare Heiligenschein ist das Sonnensymbol, das damals von Helios auch die römischen Kaiser übernommen hatten.

Doch nicht nur für Christus, auch für die meisten anderen in den Katakomben vorkommenden Darstellungen lässt sich das antike Vorbild

nachweisen. Scenen aus dem Alten Testament sind in Parallele zu solchen aus dem Neuen Testament gesetzt. Da wird für den Baum der Erkenntnis mit der Schlange die antike Darstellung des vom Drachen bewachten Hesperidenbaumes verwendet. Elias, der auf seinem Wagen zum Himmel fährt, ist Phaeton, der auf seinem Wagen den Äther durchkreist. Moses, der vor dem Dornbusch seine Schuhe löst, ist der sandalenbindende Jüngling des Altertums. Oder man sieht einen Jüngling inmitten von Weinstöcken dargestellt, rings elf andere nackte Knaben, die Weintrauben sammeln und keltern. Sie sollen die Apostel bedeuten. Denn Christus hatte gesagt: Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Und für das Ganze ist als Vorbild eine jener bacchischen Scenen benutzt, wie sie in den Wandbildern von Pompeji häufig vorkommen. Fast noch mehr herrschen in den Sarkophagen die antiken Vorstellungen vor. Man sieht Tritonen und Nereiden. Denn die Alten hatten den Eintritt in das ewige Leben als eine Wasserfahrt aufgefasst. *Εὐπλοῖ* — segle glücklich — lautete der Nachruf, den sie in den Grabschriften den Toten widmeten. Oder Charon erscheint, um

auf seiner Barke die Abgeschiedenen über den Acheron zu setzen. Merkur führt die Seelen der Verstorbenen den unterirdischen Göttern vor. Der Tod eines jungen Mädchens wird durch die Scene symbolisiert, wie Pluto, der Unterweltsgott, die Proserpina raubt. Die Meister der Werke waren eben Römer. So hielten sie, aus den heidnischen Werkstätten hervorgegangen, mit einer Unbefangenheit, die ans Unglaubliche grenzt, an dem altüberkommenen Ideenkreis fest.

Ja noch die Mosaiken, die seit dem 4. Jahrhundert in Rom und Ravenna entstanden, sind durchaus klassische Werke. Nie wird, wie später im Mönchsstil, Christus in Knechtsgestalt, als Leidender, Gekreuzigter dargestellt. Nie kommen jene Märtyrer vor, von denen Goethe, der grosse Hellene schreibt: „Die unglückseligen Künstler, was mussten sie malen! Entweder Missethäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren.“ Nein, man hat das Gefühl, als seien die Statuen alter Philosophen auf die Wände christlicher Kirchen projiziert. Alles atmet Feierlichkeit und ernste, statuarische Ruhe. Sogar den Werken des Heidentums stand man noch ganz unbefangen gegenüber. Antike Tempel wurden zu christ-

lichen Kirchen geweiht; weltliche und geistliche Fürsten fanden in antiken, mit alten Göttermythen geschmückten Särgen ihre Ruhestätte; antike Sessel wurden als Bischofsstühle, Sarkophage als Taufbecken, Gemmen als Schmuck von Reliquienbehältern benutzt; heidnische Gefässe wurden, von der Kirche entsühnt, weiter zu Kultzwecken verwandt. Summa: Von irgend welchem Gegensatz zwischen Antike und Christentum war in diesen frühen Jahrhunderten, so lange die Völker der alten Welt am Leben waren, noch nicht die Rede. Und darin änderte sich auch vorläufig nichts, als die jungen barbarischen Nationen, die als Sieger aus den Kämpfen der Völkerwanderung hervorgingen, in die Geschichte eintraten. Denn diese Völker konnten zu einer Kultur nur dadurch kommen, dass sie zunächst ihre Unkultur mit fremdem Glanz überschminkten. So begann jetzt die grosse Ausschlachtung der Antike. Theoderich schleppt für seine Kunstschöpfungen in Ravenna alle nur erreichbaren Fragmente alter Herrlichkeit zusammen. Zum Bau seines Palastes wurden antike Säulen verwendet; um zu einem Reitermonument zu gelangen, taufte er ein Standbild des Kaisers Zeno auf seinen eignen Namen

um; sein Grabmal könnte, statt dem Ostgotenkönig, auch dem Hadrian oder der Caecilia Metella geweiht sein. In ähnlicher Weise verfuhr Karl der Grosse in Aachen. Aus Rom und Ravenna stammten die Marmorsäulen, die er zum Bau seines Palastes benutzte; byzantinische Künstler wurden für die Mosaiken des Aachener Münsters berufen; als Petschaft bediente er sich einer antiken Gemme; in einem Sarkophag, den Reliefe mit dem Raub der Proserpina zieren, ist er beigesetzt. Ja, es genügt gar nicht, auf diese beiden Fürsten zu verweisen. Bis hinauf nach Skandinavien mussten die Säulen antiker Gotteshäuser wandern. Jahrhunderte lang war die antike Welt nicht nur der Marmorbruch, auch die grosse Fabrik, die das Abendland mit Kunst und Künstlern versorgte. Erst als das Erbe aufgezehrt war, als es nichts mehr zu rauben gab, begannen die Erinnerungen zu verblassen. Oder besser: nachdem die antike Kunst in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung gleichsam ein Greis gewesen, der mit müder zitternder Hand seine letzten, gedankenvollsten Werke schrieb, nachdem sie dann zu einem Ornamente geworden war, dass die jungen barba-

rischen Völker auf den rohen, unbehauenen Klotz ihrer erst sich bildenden Kultur klebten, wurde sie nun der Geist, der grosse unheimliche Geist, der über dem Schaffen der Lebenden schwebte. Bald fürchtet man ihn, bald betet man ihn an. Nazarenertum und Antike — die Geschichte der christlichen Kunst ist nichts anderes, als ein Ringen dieser beiden Mächte gewesen.

Im Mittelalter wurde die antike Mythologie zum Dämonenglauben. Die alten Götter lebten fort, doch nur als Gespenster, als diabolische Wesen, die den Menschen narren. Aus Venus, der Liebesgöttin, wird die Zauberin, die im Hörselberg haust, die schöne Teufelin, die an dem Kreuz vorbeiwallte, an dem der Menschensohn hing. Von Helios, dem Sonnengott, heisst es: „Apollo ist ein Bösewicht, an diesen sollst du glauben nicht!“ Virgil, der Dichter, verwandelt sich in den Zauberer; die Sirenen sollen die Lockungen und Versuchungen der Welt bezeichnen, die Satyrn und Centauren werden zu verkappten Teufeln, zu abtrünnigen, dem wahren Gott feindlichen Geistern, die die Menschen zur Abgötterei verführen. In diesem Sinne wird von dem Einsiedler Antonius erzählt, als er den

Paulus in der Wüste hätte aufsuchen wollen, sei ihm erst ein Mensch begegnet, verwachsen mit einem Pferde, den die Dichter einen Centauren nennen. Dann hätte er, in ein steiniges Thal gekommen, einen andern erblickt, mit einer Habichtsnase, Hörnern auf der Stirn und Ziegenfüssen, der auf die Frage des Eremiten, wer er sei, erwiderte, er sei einer jener Bewohner der Wüste, die das in mannigfachem Irrtum befangene Heidentum unter dem Namen von Satyrn verehrte. Antonius hätte dann das Zeichen des Kreuzes gemacht, worauf beide Dämonen unter barbarischem Gebrüll verschwanden. Und in diesem Sinn, als böse Gespenster, spuken die antiken Fabelwesen auch in den Kunstwerken des Mittelalters umher. Sirenen sind vielfach in Mosaik auf den Fussböden der Kirchen dargestellt, damit „der Gläubige die Versuchungen mit den Füssen trete". Die Centauren sind mit Bogen und Pfeilen, den „feurigen Pfeilen des Bösewichts" bewaffnet. Dem Satan und seinen Höllenknechten giebt man die Gestalt von Faunen mit Hörnern, Bocksschwanz und Bocksfüssen; desgleichen wird in Bildern, auf denen Heilige einem Besessenen den bösen Geist austreiben,

dieser böse Geist als Satyr mit Hörnern und Bocksschwanz dargestellt.

Da kommt das 13. Jahrhundert, und wie im Frühling, wenn die Eisdecke schmilzt, die Schneeglöckchen schüchtern ihren Kopf hervorstrecken, tritt zum erstenmal wieder die Antike ans Tageslicht. Es ist ganz seltsam zu sehen, welcher klassische Geist plötzlich sich der Baukunst bemächtigt. In Florenz entstanden damals das Baptisterium und die Kirche San Miniato, in Pisa die Kathedrale, die Taufkirche und der schiefe Turm, in denen der romanische Stil in so hellenischer Reinheit sich äussert. Und in Pisa war es auch, wo die Plastik ihre Proto-Renaissance erlebte. Dort stehen noch heute im Campo Santo Massen antiker Sarkophage umher. Aus diesen Werken schöpfte Nicolo Pisano die Anregung für seine antikisierende Kunst. Er hat Kanzeln für Kirchen zu schaffen, doch die Werke sind heidnisch. Die Götter des Olymp müssen die Geschichten der Bibel mimen. Maria auf der „Anbetung der Könige" ähnelt der Hera Ludovisi. Joseph ist Homer, der hohe Priester ein bärtiger Bacchus. Es war Sitte gewesen, als Zeichen des besiegten Heidentums

antike Bildwerke in das Fundament der Kirchen einzumauern. Nun ist es, als hätten diese Wesen ihr Versteck verlassen. Sie sind plötzlich wieder da, wie im Sturmflug die Welt durcheilend. Denn bis in den germanischen Norden hat die antikisierende Strömung sich erstreckt. Selbst am Strassburger Münster giebt es Reliefe und Statuen, die wie antike Sarkophagfiguren wirken.

Im 14. Jahrhundert ist dann die Antike wieder eine geistige Macht geworden. Von einem klassischen Dichter, von Virgil lässt sich Dante durch Fegefeuer und Hölle führen: „O, höchster Zeus, der du für uns gekreuzigt wardst auf Erden," lautet seine Anrede an Christus. Noch folgenreicher wurde dann das Auftreten Petrarkas. Mit seinen Worten „Sentio rediit ab inferis Julianus" nimmt das Zeitalter des Humanismus seinen Anfang. Als er nach Rom pilgert, sucht er nicht das Rom der Kirche, sondern die „Sacra Roma", das Rom des Altertums auf. Kaiser und Papst ruft er in flammenden Worten zum Schutz der Monumente an. Mehr noch, in klassischem Latein veröffentlichte er seine Lebensbeschreibungen römischer Helden. Das heisst: er zeigte den Italienern ihre Ahnen, gab ihnen ihr wahres, ihr

klassisches Vaterland zurück. Boccaccio, der dritte im Bunde, erweckte das Griechische zu neuem Leben, schrieb seine Genealogia deorum und jene leichtgeschürzten Novellen, in denen der Geist des Paganismus in so freier Unbefangenheit sich äussert. Ja, es blieb nicht bei der litterarischen Begeisterung. Es wurde der Traum geträumt, auch politisch Roms alte Grösse wieder herzustellen, es aus der Stadt des Petrus zu der des Augustus zu machen. Gewiss, das war eine Schwärmerei. Rasch wie ein Traumbild endet, brach das Reich des Volkstribunen Cola di Rienzi zusammen. Doch die Erinnerung blieb. Er hatte dem verwahrlosten päpstlichen Rom seine cäsarische Vergangenheit gezeigt, hatte in seiner Descriptio urbis Romae die stolzen Inschriften der alten Monumente veröffentlicht. Eine solche Begeisterung muss zünden. Die Werke der Künstler geben davon Zeugnis.

Schon in den Bildern, die Cimabue in der Oberkirche von Assisi malte, stösst man auf merkwürdige Dinge. Unter die christlichen Gestalten mischen sich Genien: Putten, die sich auf Blumenranken schaukeln und Früchte pflücken. Jacopo Torriti, zur selben Zeit, dekoriert in Rom die

Kirchen San Giovanni in Laterano und Sta. Maria Maggiore. Auch hier treiben Genien und Flussgötter neben den christlichen Heiligen ihr Wesen. Und in noch viel grossartigerer Weise erscheint bei Giotto Christliches mit Antikem verquickt. Gewiss, in mancherlei Einzelheiten, in der Art, wie er die Fabelwesen der Antike zu Dämonen macht, verrät sich die mittelalterliche Denkweise. In seiner Allegorie des „Gehorsams" in der Unterkirche von Assisi, schildert er die Vertreibung des Eigenwillens und giebt diesem Eigenwillen die Gestalt eines antiken Centauren. In seiner Allegorie der Keuschheit zeigt er, wie die unheilige Liebe von der Busse vertrieben wird, und malt diese sündhafte Liebe als geflügelten, nur ein wenig ins Satyrhafte übersetzten Amor. Doch das sind Ausnahmen. Wo er nur konnte, huldigte Giotto der Antike dadurch, dass er im Hintergrund alte Bauwerke und Statuen anbrachte. Man sieht das Septizonium des Severus, den Minervatempel von Assisi und die Rosse der Markuskirche, die 1204 von Konstantinopel nach Venedig gekommen waren. Der Prophet Elias fährt auf einer antiken Quadriga zum Himmel. Auf dem Palast des Herodes stehen antike

Gefässe, palmentragende Viktorien und eine nackte Venus. In dem Bilde der Verkündigung müssen klassische Genien ein Medaillon mit dem Christuskopf halten. In dem Bilde, wie Franziskus den der Ketzerei angeklagten Bischof befreit, erhebt sich im Hintergrund in freier Umbildung die Trajanssäule, mit Reliefen antiker Kriegszüge geziert. Ja, er hat zuweilen sogar wirkliche antike Themen behandelt. Man sieht am Campanile in Florenz nicht nur die Figuren der Sibyllen. Daedalus wird als Symbol kunstreicher Erfindung, Herkules, der den Antäus würgt, als Symbol des Heldentums gegeben. Die Skulptur ist durch Phidias, die Malerei durch Apelles verkörpert. Für seine Gestalt der Spes benutzt er ein antikes Vorbild; der Fortitudo giebt er wie dem Herkules ein Löwenfell, der Prudentia ein Janushaupt, seine Justitia ähnelt einer szepterhaltenden Roma. Doch es genügt nicht, bei Giotto auf solche Einzelheiten zu verweisen, denn der ganze Stil seiner Bilder ist antik. Seine That war, dass er den Gestalten des christlichen Glaubenskreises die ernsten getragenen Linien der hellenischen Plastik gab. Wie antike Philosophen schreiten auf seinen

Bildern die Männer daher. Man sehe namentlich jenen Joachim bei den Hirten, der gewiss weniger einem alttestamentlichen Patriarchen, als einem griechischen Peripathetiker ähnelt. Giotto schafft klassische Kunst. Der Geist der Mosaiken von Ravenna scheint zu neuem Leben erwacht.

Nicht minder zahlreich sind die antiken Elemente in den übrigen Bildern des Trecento. Ambruogio Lorenzetti in seinen Sieneser Fresken malt den Frieden, jene in Florgewand gehüllte lorbeerbekränzte Frau, die in ihrer graziösen Pose so seltsam pompejanischen Gestalten ähnelt. Im Trionfo della morte halten geflügelte Putten eine Inschrifttafel, und Todesgenien mit umgekehrter Fackel schweben wie auf antiken Sarkophagreliefen über dem Liebespaar. Doch ganz besonders sind die beiden Darstellungen des jüngsten Gerichtes in Sta. Maria Novella in Florenz und im Pisaner Campo Santo zu beachten. Da nimmt Charon in seiner Barke die Toten auf, Pluto verurteilt die Verdammten, Centauren und Harpyien, Minotaurus und Cerberus sind genau nach Dantes Beschreibung gemalt. Es ist eine Kunst, die ganz durchsetzt von antiken Anschauungen ist.

Siena, Palazzo publico

PAX

Und beachtet man das alles, so erscheint es fast verkehrt erst das 15. Jahrhundert als die Zeit der Renaissance zu bezeichnen. Wohl lebte man jetzt in einer Atmosphäre des Altertums. Der christlichen Demut trat der griechische Herrengeist, der christlichen Askese die Weltbejahung entgegen. Man fühlte dem Altertum sich wahlverwandt, man suchte in den Werken der heidnischen Schriftsteller die Bestätigung der eigenen Lebensphilosophie zu finden. So wurde in Florenz damals unter Cosimo de' Medici die platonische Akademie ein Centrum des Humanismus. Luigi de' Marsigli erklärte den Homer, Caluccio de Saluti die Philosophen; Manuel Chrysoloras, der Byzantiner hatte den Lehrstuhl für Griechisch inne. Hand in Hand mit diesen Studien ging ein nie dagewesener Sammeleifer. Poggio Braccioli sammelt antike Inschriften und schildert die Denkmäler der ewigen Stadt, — Giovanni Aurispa bringt jene Handschriften zusammen, die heute den Stolz der Biblioteca Laurenziana bilden. Und Cyriacus von Ancona wurde der Schliemann der Renaissance. Nachdem er schon 1424 die ewige Stadt durchforscht, ging er im nächsten Jahre

nach Konstanstinopel und Chios, nach Damaskus und Rhodos. Cosimo de' Medici gab ihm unbeschränkte Vollmacht, alles, was er finden könnte, zu kaufen an Münzen, Inschriften, Statuen und Büchern. Immer weiter dringt er vor. 1435 sieht er die Pyramiden, 1437 klopfenden Herzens steht er auf der Akropolis und zeichnet den Parthenon.

Den Philosophen und Antiquaren folgten auch die Künstler. Namentlich ihre schriftstellerischen Arbeiten sind interessante Dokumente humanistischen Geistes. Ghiberti rechnet nach Olympiaden. Leo Battista Alberti in seinem Traktat von der Malerei, lebt ganz in den Ideeen des Altertums und exemplificiert seine Lehren an mythologischen Stoffen. Desgleichen verraten die Kunstwerke, welches Interesse man den Alten entgegenbrachte. Die Medaillen Pisanellos — in ihrer Schrift, ihrer Ornamentik so klassisch, sind ohne die altrömischen Kaisermünzen undenkbar. Donatello begab sich, um die Antike zu studieren, nach Rom. Im Auftrage des Cosimo de' Medici schuf er nach Kameen die acht mythologischen Medaillons im Hof des Palazzo Riccardi, und in seinem David

kam er dem vornehmen Linienfluss der alten Plastik sehr nahe. In ähnlichem Sinne lassen die Werke der Maler eine antikisierende Tendenz erkennen. Man verfolgt zunächst, wie die Ornamentik statt des gotischen einen antiken Charakter annimmt. Masken und Acantusgewinde, Palmetten und Rosetten, Füllhörner und Mäander, Triglyphen und Kandelaber, Urnen und Trophäen werden als heiterer Schmuck über die Flächen verteilt. Sphinxe und Satyrn, Tritonen und Nymphen, Harpyien und Sirenen, Delphine und Centauren treiben inmitten stilisierten Rankenwerkes ihr Wesen. Ionische und korinthische Säulen, antike Fruchtgehänge und spielende Amoretten zieren den Thron der Madonna. Putten müssen Inschrifttafeln und Blumenguirlanden halten. Antike Triumphbogen, kassetierte Tonnengewölbe erheben sich. Antike Statuetten, da ein Eros, dort eine Venus, werden in Nischen aufgestellt, antike Büsten, die Medaillons der Kaiser irgendwo angebracht. Manche bemühen sich auch der ganzen Architektur ein antikes Gepräge zu geben, der einen oder anderen Gestalt das Bewegungsmotiv einer alten Statue unterzulegen. Gleich mit Masaccio

setzen diese Bestrebungen ein. Auf seinem Neapeler Bilde der Gründung von Sta. Maria della neve sieht man im Hintergrund die Pyramide des Cestius. Auf einem seiner Bilder in San Clemente ist zwar geschildert, wie die heilige Catharina die Götter der Alten verspottet. Doch dem Meister selbst war es um diese Götter sehr ernst. Man beachte die schöne Statue, die auf der korinthischen Säule steht, den klassischen Kuppelsaal, in dem die Scene sich abspielt. Benozzo Gozzoli, in seinem Augustin - Cyklus in San Gimignano, bringt römische Kaisermedaillons an den Gebäuden an. Auf dem Abendmahl des Andrea del Castagno ist die Bank, auf der die Jünger sitzen, mit antiken Sirenen geschmückt. In dem „Ecce Homo“ des Piero della Francesca steht eine antike Statue auf der Säule, an der Christus gegeisselt wird. Auf dem Venusbilde des Palazzo Schifanoja ist die berühmte, jetzt in Siena befindliche Gruppe der drei Grazien im Hintergrund angebracht. Und einige Handzeichnungen behandeln sogar wirkliche antike Themen. Pisanello zeichnet einen Centauren, der mit einem nackten Knaben dahinsprengt; Jacopo Bellini

einen Löwen, auf dem ein Satyr reitet, den Silen auf einem Esel, einen Bacchantenzug und die Grazien.

Immerhin — das ist wenig. Von einem artistischen Einfluss der Antike kann nicht die Rede sein. Im Gegenteil, während im Trecento der ganze Charakter der Kunst durch die Antike bestimmt war, erheben die Theoretiker des Quattrocento die Forderung, selbständiges Natursehen müsse an die Stelle der Nachahmung treten. Das 15. Jahrhundert war die Zeit der grossen Forscher, die mit Hebeln und mit Schrauben der Natur ihre Geheimnisse entringen wollten. Man suchte Wahrheit, Wahrheit um jeden Preis. Das emsige, vor keiner Hässlichkeit zurückschreckende Naturstudium trat an die Stelle der edlen Feierlichkeit von früher. Und so haben die Werke Donatellos mit ihrem kühnen Naturalismus, mit ihren gotisch kapriziösen Draperien, die Reliefe Ghibertis in ihrer so unklassischen malerischen Haltung nichts, nicht das Geringste mit der Antike gemein. Auch Uccello und Castagno, Domenico Veniziano und Fra Filippo Lippi haben nur in das Leben, in keine vergangene Kunst geschaut.

Im grossen der Antike zu huldigen fehlte obendrein jede äussere Möglichkeit. Denn der Stroffkreis war eben kirchlich. Die einzige Gelegenheit zu mythologischen Bildern boten vorläufig die Cassoni. Es sind das Truhen, lange, niedrige Pracht-Truhen zum Aufbewahren von Gewändern und Wäsche. Da sie in der Regel als Brautgeschenke gegeben wurden, pflegte man sie mit Bildern zu schmücken, die irgend eine Anspielung auf ein Ehebündnis enthielten. So entstanden die paar antiken Werke, die in einigen Galerieen vorkommen. Benozzo Gozzoli in einem Londoner Bild hat, nicht sehr passend für eine junge Frau, die Entführung der Helena gemalt. Ein Ferraresischer Meister schildert in einem Berliner Bilde den Wettlauf der Atlante: die Geschichte jener kriegerischen Jungfrau, die mit jedem Manne, der um sie zu freien wagte, einen Wettlauf anstellte, bis sie schliesslich von Milanion, dem Aphrodite goldene Liebesäpfel geschenkt hatte, besiegt ward. Und gerade bei diesen Bildern ist es nun lehrreich zu sehen, wie wenig die Künstler daran dachten, irgend welche Stilechtheit anzustreben. Gozzoli bemüht sich um die Antike zwar insofern, als er den Palast

des Menelaos als eine Säulenhalle darstellt, auf deren Dach ein paar nackte Figuren stehen. Doch Paris in seinen roten Trikots und die auf seinem Rücken sitzende, in Hermelin gekleidete Helena machen lediglich den Eindruck eines Stutzers und eines Modedämchens aus dem Florenz des Quattrocento. Desgleichen sieht man auf dem Ferraresischen Bildchen zwar auf dem Gebäude antike Statuen, doch die Frage, was für Gewänder wohl die Alten trugen, legte sich auch dieser Meister nicht vor. Die Künstler verfuhren mit den antiken Gestalten wie mit denen der Bibel. Sie versetzten die alten Sagen in ihre eigene Gegenwart. Sie suchten im besten Fall über die Scenen ein wenig die Novellenstimmung des Dekamerone zu breiten. Und so entstanden jene Werkchen, in denen mittelalterlicher Ritterroman und quattrocentistische Karnevalsfreude, Antike und Minnegesang sich so seltsam mischen. Von einem wissenschaftlichen Eingehen auf archäologische Fragen ist nirgends die Rede.

Anders lagen die Verhältnisse in Padua. Padua, das kleine Padua, macht ja noch heute den Eindruck einer antiken Stadt. Dort hat in den Tagen des Franziskus von Assisi zwar der

heilige Antonius gelebt. Doch noch weit stolzer waren die Paduaner, dass Livius in ihren Mauern geboren wurde. Es ist hier antike Erde. Die Kirche dell'Arena, wo die ältesten Paduanischen Bilder, die von Jacopo d'Avanzo und Altichiero da Zevio sind, steht auf dem Boden eines Amphitheaters. In Padua begann im Trecento Petrarka seine klassischen Studien. Und als gar 1413 das angebliche Grab des römischen Historikers entdeckt wurde, da fühlte jedermann, selbst der niedrigste, sich als Mensch der Antike. Das Liviusgrab wurde das Heiligtum der Stadt. Ein Sammeleifer, viel grösser als anderwärts, erwachte. Hat doch die Gemmensammlung, die der Kardinal Scarampi im Verein mit Cyriacus von Ancona anlegte, sogar den Neid des Cosimo de' Medici erregt. Auch das gelehrte Leben der kleinen Universitätsstadt begünstigte die klassischen Studien. So geschah es, dass ein Mann, der seines Zeichens ein Schneider war, eine Entdeckungsfahrt nach Griechenland machte. Francesco Squarcione brachte im Original und im Abguss Büsten und Statuen, Reliefe und Architekturfragmente von seiner Reise heim und liess danach die jungen Künstler, die in seiner Werk-

London ***National Gallery***

DER RAUB DER HELENA

statt zusammenströmten, studieren. Dass er selbst mit seinen Schätzen viel anzufangen wusste, lässt sich nicht behaupten. Wenigstens haben seine mühseligen, verquälten Bilder absolut nichts Antikes. Man versteht gar nicht, warum er gesammelt hat. Doch es ist oft so, dass ein andrer erntet, wo ein früherer säete. Im Geiste eines seiner Schüler gewannen die Dinge, die für Squarcione disjecta membra geblieben waren, Leben und Seele. Andrea Mantegna ragt in das Quattrocento, wie ein nachgeborener alter Römer herein. Auch er, wie alle Künstler jener grossen Ära, hat natürlich selbständige Kunst geschaffen. Er blickt nicht nur rückwärts, auch vorwärts. Raumprobleme, perspektivische Studien, kompositionelle Fragen beschäftigen ihn. Man würde ihm unrecht thun, wenn man ihn lediglich als Altertumsforscher, als Parteigänger der Antike bezeichnen wollte. Doch immerhin, auf der bekannten Büste von 1506, die das Grabmal des Meisters in St. Andrea in Mantua ziert, ist er dargestellt als antiker Dichter, das lange Haar mit einem Lorbeerkranz geschmückt. Auch manche Ähnlichkeit mit Theodor Mommsen kann man in den scharfen, klassischen Zügen finden.

Und darin liegt das, was Mantegnas Sonderstellung ausmacht. Während die anderen Meister jener Zeit fast ausschliesslich ins Leben blickten, ist Mantegna, als Naturalist gleich kühn, auch der erste grosse Künstlerarchäolog gewesen.

Die antiken Studien ziehen sich durch sein ganzes Leben. Im Verkehr mit den Professoren der Paduaner Universität erwarb er sich eine Kenntnis des klassischen Altertums, wie sie vor ihm kein Künstler hatte. Aus Reliefen, Münzen, Inschriften und Statuen setzte er sich ein Bild der versunkenen Heroenzeit des italienischen Volkes zusammen. Das Kriegswesen der alten Römer war ihm ebenso vertraut wie ihre Baukunst, ihr Kunstgewerbe, ihr Kultus. Selbst seine Briefe mit ihren lateinischen Wendungen verraten, wie ganz heimisch er in der Welt der Alten war. So ist schon der Eindruck seiner ersten Fresken, obwohl sie Heiligenlegenden darstellen, der einer feierlichen Klassicität. Hatte man vorher römische Soldaten und Konsuln in die Tracht des 15. Jahrhunderts gekleidet, so giebt Mantegna seinen Kriegern und Senatoren die echte altrömische Uniform und Amtstracht. Stilecht muss nicht nur die Gestaltung des

Raumes, auch jedes Einzelstück des Gerätes sein. So wirkt das Verhör des Jacobus wie ein Ausschnitt aus der antiken Welt. Vor einem Triumphbogen, den Reliefs mit Kaiserköpfen und antiken Opferscenen schmücken, ist die Sella curulis des Prätors errichtet. Sphinxfiguren bilden die Seitenlehnen. Die Helme, Schilde, Feldzeichen und Panzer der Krieger sind echt antik. Antik ist nicht minder die starre Ruhe des Ganzen. Da giebt es kein Pathos, keine Sentimentalität, kein Schreien; alles atmet jene römische Strenge, die auch Max Klinger über seine „Kreuzigung Christi" breitete. Oder man betrachte aus derselben Zeit das Altarwerk von San Zeno. Dicke Guirlanden spannen sich da von einem Ende zum andern. Antike Reliefe, Rossebändiger, Centauren und nackte, auf stolzen Pferden dahinsprengende Epheben schmücken die Pfeiler. Alles zeigt eine Reinheit klassischen Architekturempfindens, die unerhört in der Kunst jener Jahre ist.

1459 siedelte er von Padua nach Mantua über, und auch hier kam er auf antiken, von heidnischen Vorstellungen durchtränkten Boden, aus der Geburtsstadt des Livius in die des Virgil. Lodovico Gonzaga und seine Gemahlin Barbara

von Brandenburg verwandten alle Mittel darauf, Statuen und Gemmen, Gipsabgüsse und Bronzen zu sammeln Die Gonzagis, ein um 1475 entstandenes Gedicht des Johannes Petrus Arrivabene, das die siegreichen Kämpfe Lodovicos gegen die Venetianer verherrlicht, wirkt wie das Werk eines antiken Dichters. Denn keine Zeile verrät hier, dass das Christentum in die Welt gekommen. Nur der heidnische Olymp wird in die Handlung geflochten. Die antiken Götter, wie bei Homer, müssen unter die Kämpfenden sich mischen. So fuhr auch Mantegna fort, so weit es nur irgend ging, der Antike zu huldigen. In der Camera degli sposi, dem ersten in Mantua entstandenen Werk, hat er zwar Scenen aus dem Leben der Gonzaga gemalt, doch die Decke zieren, von klassischen Putten gehalten und von klassischen Fruchtschnüren umrahmt, die Köpfe römischer Kaiser. Unten halten nackte Putten jene klassische Inschrifttafel, die in klassischem Latein und in klassischen Buchstaben — jenen Majuskeln, die auf den Bogen des Marc Aurel, des Septimius Severus und des Constantin vorkommen — von dem Stifter und der Vollendung des Werkes kündet. Was er auch darstellen mag,

seine Werke unterscheiden von denen andrer Meister sich stets durch ihr antikes Gepräge. Sebastian erleidet sein Martyrium. Da ist er statt an einen Baum, an eine Tempelruine gefesselt. Antike Säulenfragmente sind am Boden verstreut, die Namensinschrift steht in griechischen Buchstaben am Pilaster. Oder Christus wird gegeisselt. Da sieht man im Vordergrund die mächtigen Gestalten der Legionäre. Oder er hängt am Kreuz. Da liest man die Inschrift „König der Juden" in griechischen Buchstaben, und der Adler eines Feldzeichens mit der Aufschrift S P Q R überragt fast den Kreuzesstamm. Griechische Rundtempel, Rekonstruktionen der Arena von Padua oder des römischen Kolosseums füllen in anderen Bildern den Hintergrund. Alle seine Landschaften geben die Vision einer Erde, wie sie in der starren Römerzeit gewesen sein mag, als mächtige Kastelle und Festungen sich auf jähen Felsklippen erhoben.

Doch sein eigentliches Ziel, wirklich der Maler der Antike zu sein, hatte Mantegna noch immer nicht erreicht. Er hatte, soweit es angängig war, Christliches in Antikes übersetzt, hatte die Kunstdenkmäler des Altertums als

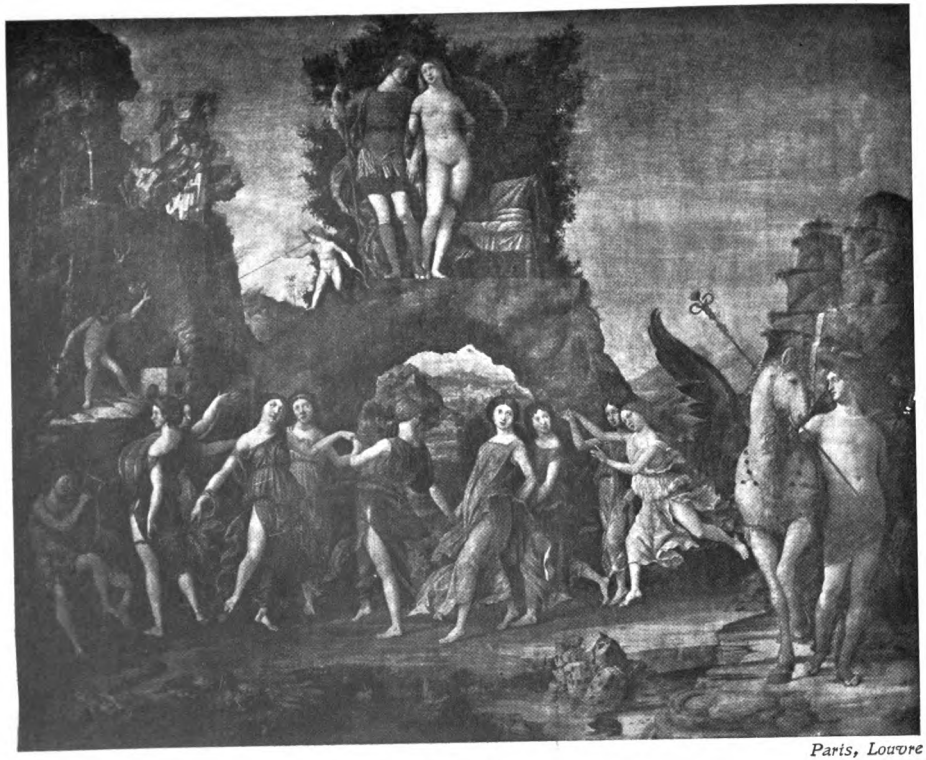
Beiwerk religiöser Bilder verwendet. Wirklich ein antikes Thema zu behandeln, war ihm noch nicht gestattet. Auch das erreichte er, als im Jahre 1484 Francesco Gonzaga, der Gemahl Isabellas von Este den Thron bestieg. Was diese Fürstin, eine der glänzendsten Frauengestalten der Renaissance, für die Kunst gethan hat, wurde oft geschildert. Man weiss, dass ihr Hauptinteresse um die Antike sich drehte, dass sie im Schlosse von Mantua ein Theater erbauen liess, in dem die Komödien des Terenz und des Plautus in Scene gingen. Für die Dekoration dieses Theaters war das Werk bestimmt, in dem Mantegna wohl den Höhepunkt seines Schaffens sah, der Triumph des Cäsar. Obwohl er selbst und Isabella von Este eine ganze Reihe antiker Werke besass, machte er, um seine Eindrücke aufzufrischen, 1488 eine neue Reise nach Rom, das er schon als Jüngling gesehen hatte, weilte von neuem mit dem Skizzenbuch vor der Trajanssäule und dem Titusbogen. Die Reliefe dieser Monumente hat er im Triumph des Cäsar verwendet. Doch es ist kein totes Arbeiten mit übernommenen Dingen. Nicht nur alle diese Musikinstrumente und Inschrifttafeln, diese Stan-

darten und Büsten, diese Rüstungen und Gefässe, diese Schilde und Opfergeräte, diese Quadrigen, Viadukte, Säulen und Tempel hat er mit gelehrter Korrektheit gegeben. Es fliesst Blut in dieser Antike. Ein Hauch des Heroischen ist über alles gebreitet. Greifbar, als ob es seine eigene Gegenwart wäre, sieht er die Vergangenheit vor sich. Das Werk ist die erstaunlichste Evocation, die das Altertum überhaupt gefunden. Und nachdem er noch im Triumph des Scipio die politische Grösse der alten Römerwelt gefeiert, ging er vom Historischen auch zur Poesie des Altertums über. Es ist kein Zufall, dass Mantegna als erster sich den Kupferstich dienstbar machte. Denn dieser gestattete ihm eben Dinge zu behandeln, die in grossen Gemälden noch unmöglich waren. Seine ersten Stiche sind dem „Divo Herculi invicto" gewidmet, dem Heros, der den Antäus würgt und mit der Lernäischen Hydra ringt. Dann zeichnet er Opferscenen, nackte Menschen, die mit Widdern und Weihgeschenken dem Altar ihres Gottes nahen. Er lässt in 4 anderen Blättern die Welt des Bacchus, der Meergötter und Faune neu auferstehen. Satyrn schlürfen den Heurigen,

blasen auf Flöten und wälzen sich in sinnlosem Rausch am Boden. Tritone stossen ins Muschelhorn, schöne Weiber kommen auf dem Rücken von Centauren daher. Und für das Arbeitszimmer der Isabella von Este entsteht noch der „Parnass“ des Louvre: Venus und Mars von Apollo und den Musen, von Merkur und dem Pegasus umgeben, — jenes merkwürdige Bild, das in seiner strengen Klassicität wie eine Vorahnung Poussins wirkt.

Was rein stilistisch alle diese Werke für die Kunst de Quattrocento bedeuteten, ist hier nicht zu schildern. Mantegna als erster hat von christlichen zu antiken Stoffen übergehend, die Bewegungsgesetze des nackten Körpers studiert. Er hat, ausgehend von antiken Gewandfiguren, an die Stelle des bizarren Modekostüms, in dessen Einzelheiten die Künstler vorher schwelgten, wieder die klassische Schönheit der antiken Gewandung gesetzt, hat dem Spiel der Draperieen, dem Rhythmus der Bewegung ein ganz neues eingehendes Studium gewidmet. Und gerade, weil er ausser seinen Bildern auch jene Kupferstiche schuf, die leicht in alle Hände gelangen konnten, wurde sein Einfluss ein unge-

MANTEGNA



Paris, Louvre

PARNASS

heurer. Er hat das Thor geöffnet, durch das sich bald die Antike über alle Länder Europas verbreitete.

In Florenz, wo er 1466 weilte, fand er in Antonio Pollajuolo, dem grossen Erzgiesser, seinen ersten Nachfolger. Es kommt nun auch dort die Aktmalerei, die den nackten menschlichen Körper ruhig oder stark bewegt, um seiner selbst willen darstellt. So zeichnet Pollajuolo seine „Schlacht der Nackten"; menschliche Körper, die im Kampf sich messen. So zeichnet er im Anschluss an Mantegna einen Herkules, der mit Antäus ringt; zwei nackte Leiber, die in wilder Verschlingung sich aneinanderpressen. Die beiden Herkulesbildchen der Uffizien und die dekorativen Arbeiten mit den Thaten des Herkules, die er für den Palazzo Venezia schuf, gehören weiter in diesen Kreis, und auch das Londoner Bildchen mit Apoll und Daphne hat er lediglich in der Absicht gemalt ein paar schwierige Bewegungsmotive zur Schau zu stellen.

Bei Signorelli, Mantegnas grösserem Nachfolger, hat sich dann das, was bei Pollajuolo noch experimentierend war, zu ruhiger Meisterschaft abgeklärt. Ihn in seiner Bedeutung hier

zu würdigen, geht nicht an, da seine gewaltigsten Werke, die Auferstehung und die Hölle, die er für die Kathedrale von Orvieto malte, nicht in das Stoffgebiet der Antike fallen. So sei nur erinnert an jene nackten, ihre Sandalen bindenden Jünglinge, die er so gern im Hintergrund seiner Bilder anbringt und die so seltsam dem ehernen Dornauszieher gleichen, der sich schon damals im Konservatorenpalast in Rom befand. Es sei auch die Erziehung des Pan, das wunderbare Werk des Berliner Museums, verzeichnet, in dem sich peinlichstes Aktstudium doch mit so wüzig herber Grazie verbindet. Der Besteller dieses Bildes war Lorenzo Magnifico, und wenn man diesen Namen nennt, tritt man in eine andere Welt hinüber. Nicht mehr an archäologische und anatomische Bestrebungen denkt man, nein zarte, schleierumwallte Wesen, die in arkadischen Gefilden ein schönes Traumleben führen, tauchen in der Erinnerung auf.

Das Leben im Florenz des ausgehenden Quattrocento war ein anderes, als es im Padua des Mantegna oder im Florenz des Cosimo Medici herrschte. Damals war Florenz trotz aller Kunst-

pflege doch noch im wesentlichen Industriestadt. Keine sentimentalen Liebhabereien veranlassten den alten Cosimo die Künstler zu beschäftigen. Nein, die Kunstpflege war ihm ein Mittel sein Ansehen im Volke, seine Macht zu steigern. Jetzt ist auf diesen praktischen, klug berechnenden Bankier, der die Reichtümer des mediceischen Hauses zusammenbrachte, der sehr blaublütige Enkel gefolgt, der sie als vornehmer Verschwender geniesst. Ein ausgesprochen ästhetischer Zug, ein fast blasiertes Epikuräertum geht durch das Zeitalter. Es genügt nicht mehr die Werke der alten Schriftsteller und der alten Künstler zu sammeln, sondern man möchte selbst die Tage Griechenlands erneuern. „Wie so anders, anders war es da, als man Deine Tempel noch bekränzte, Venus Amathusia.“ Das ist der wehmütige Seufzer, der durch die ganze Epoche klingt. Nur selten weilt Lorenzo in der Stadt. In seinen Villen, sei's in Carreggi, in Caffajuolo oder in Poggio a Cajano führt er das Leben des ländlichen Edelmannes, von feinen Geistern umgeben, die sich wie er als Genussmenschen reiner Schönheit fühlen, als „Brüder in Plato“ sich zum Kult der Sinne, zum Glauben an die

Götter Griechenlands bekennen. Lorenzos eigne Dichtungen und die Werke Polizians sind litterarisch die hauptsächlichsten Dokumente: Herzensergüsse schönheitsdurstiger, arkadisch gestimmter Seelen, die aus der Prosa des Alltags sich in ein Elysium flüchten. Diese Stimmung des Zeitalters musste auch eine neue Art arkadisch-bukolischer Malerei gebären. Pollajuolo und Signorelli lösten anatomische Probleme. Sie wollten Nacktes malen, angespannte Glieder in den verschiedensten Bewegungen, das In- und Gegeneinander ringender Kräfte. Und, da christliche Themen hierzu wenig Gelegenheit boten, siedelten sie in der Welt der Antike sich an. Mantegna seinerseits war ein grosser Gelehrter. Er war im altheidnischem Rom zu Hause, wie Menzel im Zeitalter Friedrichs des Grossen. Auf ein unendliches Studien-Material gestützt, bemühte er sich die klassische Welt in archäologischer Korrektheit wieder aufzubauen. Das hätten vielleicht auch die Maler gekonnt, die um Lorenzo von Medici sich scharten. Denn sie waren ebenfalls in Rom. Es waren im Garten des Palazzo Medici auf der Piazza di San Marco ganze Reihen antiker Statuen aufgestellt. Zahl-

reiche Bronzesachen, Hunderte von Vasen und Gemmen, die den ganzen Formenschatz der Antike enthielten, wurden in den Sammlungen Lorenzos bewahrt. Doch sie gingen gleichgültig daran vorbei. Denn was sie geben wollten, war nur ein goldenes Zeitalter. Was bei Mantegna Wissenschaft, ist hier nur Stimmung und Sehnsuchtstraum. Der taghellen Klassicität des Paduaners tritt die Romantik des Hellenismus, dem Geschichtlichen das Idyllische, dem Verstandesmässigen das Träumerische gegenüber. Während man bei Mantegna an Mommsen denkt, denkt man bei diesen Malern an Hölderlin. „Und an den Ufern sitz ich lange Tage, das Land der Griechen mit der Seele suchend."

Die Meister einiger Gemälde sind nicht bekannt. Wir möchten gerne wissen, wer das hübsche Bildchen der Sammlung Benson in London gemalt hat, das den Narciss darstellt, wie er in der Quelle sich spiegelt. Auch die beiden Bilder der Galerie Colonna in Rom, die den Raub der Sabinerinnen und die Versöhnung der Sabiner mit den Römern darstellen, werden auf einen bestimmten Malernamen, den des Domenico Ghirlandajo, nur vermutungsweise getauft. Doch

den Meister der folgenden Werke kennt man: Piero di Cosimo besonders hat der theokritischen Stimmung seines Zeitalters einen feinen Ausdruck verliehen. Bald geht durch seine Bilder die neckische Carnevalfreude, die aus Boccaccios Novellen lacht; bald jene romantische Sehnsucht, die aus den Dichtungen des Magnifico tönt. Bald liegt eine ganz moderne Lohengrin- oder Nickelmannstimmung darüber.

Das erste seiner Werke, die Befreiung der Andromeda in den Uffizien, ist noch ganz im Stil der frühen Cassonibilder gehalten. Ein riesiges Ungeheuer schwimmt auf die arme, an einen Baumstamm gefesselte Andromeda zu. Perseus in gelbem Metallpanzer, blauem Waffenrock, flatternder Schärpe und roten Trikots, fliegt wie ein burlesker Lohengrin durch die Luft, lässt sich auf dem Rücken des Ungeheuers nieder und spaltet ihm mit dem Schwerte das Haupt. Vasari hat Recht, wenn er das schnaubende, schwerfällig sich windende Ungetüm „la piu bizarra e capriciosa orca marina“ nennt, die je ein Künstler ersonnen hätte. Halb possenhaft, halb verträumt wirkt auch das nächste Bild, das sich in der Sammlung Benson befindet. Bei Theokrit giebt

es ein anmutiges Gedicht, wie Hylas, der Liebling des Herakles in den Wald gegangen ist um Wasser zu schöpfen, und wie ihn dort die Nymphen der Quelle rauben. Schon in pompejanischen Gemälden war die Scene behandelt. Polizian in den Silvae, Lorenzo Magnifico in seinen Canzonen hatten sie neu gedichtet. So hat sie auch Piero gemalt. Vögel jubilieren in den Lüften. Auf der Erde sprosst, grünt, duftet und rauscht es. Eine Nymphe hat den dicken, nackten Jungen auf der blumigen Aue entdeckt. Und wie die Hunde, wenn sie Wild wittern, zusammenströmen, so eilen die Mädchen von allen Seiten herbei, um das holde Wunder zu sehen. Jede will den Buben für sich. Eine beugt sich über ihn. Eine bringt ihm ein Hundchen, eine bietet ihm Früchte. Eine vierte ist so gebannt durch den Anblick, dass sie die Blumen, die sie gepflückt hat, verliert. Man denkt an den Triton, der in Böcklins „Spiel der Wellen“ mit so erstaunter Gier die hübsche sich überschlagende Najade betrachtet. — Auch das Thema der nächsten Bilder war litterarisch gegeben. Sowohl Lorenzo wie Polizian in seiner Giostra hatten von den Amori di Marte e Venere er-

zählt. So haben auf Pieros Bilde in einer schönen Landschaft am Ufer eines stillen, von blauen Bergen umsäumten Sees, im Schatten von Lorbeergebüsch die beiden Götter sich niedergelassen. Mars schläft. Neckische Amoretten schleppen sein Rüstzeug hinweg. Tauben schnäbeln sich. Auf dem Knie der Venus hat sich ein Schmetterling niedergelassen. Ein Kaninchen beschnüffelt gierig den blühenden Frauenleib. Piero hat nach Vasari lange ausschliesslich auf diesem Gebiete gearbeitet. Er soll unerschöpflich gewesen sein in der Erfindung seltsamer Fabelwesen. Die ganze Antike war ihm ein versunkenes Zauberreich, wo Hexerei und Liebe, Abenteuer und Rittertum herrschen. Das Bild der toten Prokris in der Londoner Nationalgalerie ist wohl das schönste von allen. Prokris, die Tochter des attischen Königs Erechtheus war, an der Treue ihres Gatten Kephalos zweifelnd, ihm, als er früh zur Jagd ging, gefolgt, und versteckte sich, um ihn belauschen zu können, im Buschwerk. In der Meinung, es sei ein Wild, schleuderte Kephalos seinen Wurfspiess und tötete sie. Diese von Ovid erzählte Geschichte hatte Niccolo da Correggio zu einem mythologischen

PIERO DI COSIMO

Photo Braun, Clément & Cie. *London, Sammlung Benson*

HYLAS UND DIE NYMPHEN

Melodrama verarbeitet, das, 1486 in Ferrara gegeben, sicher durch wandernde Komödianten auch nach Florenz gebracht ward. Und Piero schildert nun, wie ein Panisk, der durch die Wälder streifte, das tote Weib entdeckt. Am Ufer eines Sees, inmitten einer einsamen, nur durch ein paar Tiere belebten Landschaft ist Prokris hingesunken, der Faun kniet neben ihr, richtet ihr Haupt empor, blickt halb neugierig, halb mitleidig in ihr gebrochenes Auge. Der treue Hund sitzt daneben. Trauernd scheinen die Pflanzen ihre Zweige hernieder zu beugen. Ein seltsam wehmütiges, romantisches Griechentum geht durch das Bild: jene Stimmung, die wir aus dem Panbild des Burne-Jones, dem thracischen Mädchen Gustave Moreaus kennen.

Ausser an Piero di Cosimo pflegt man besonders an Botticelli zu denken, wenn von der Epoche des Magnifico die Rede ist. In Botticellis Werken hat der ganze Traum jenes schönen Zeitalters Gestalt gewonnen. Er hauptsächlich war es, der die hellenischen Götter aus ihrem mittelalterlichen Exil erlöste.

Auch Botticelli wie Piero di Cosimo war in seiner Jugend in Rom gewesen, hatte dort in

die Wunderwelt der klassischen Kunst geblickt. Es war ja damals die Zeit der grossen Bauthätigkeit Nikolaus V. Bei allen Fundamentierungen für Gebäude, bei allen neuen Anlagen für Vignen und Gärten traf man auf alte Skulpturen. Botticellis römische Fresken verraten, mit welcher Begeisterung er die Reste des Altertums betrachtete. Auf dem Bilde der Rotte Korah malt er den Konstantinbogen. Im „Opfer des Aussätzigen" geht die Figur eines weintraubenhaltenden Knaben auf das „Mädchen mit der Schlange" im capitolinischen Museum zurück. Sonst ist die junge Dame des Frankfurter Museums zu nennen, die als Collier die berühmte Gemme mit Apoll und Marsyas trägt. Auf einer Anbetung der Könige sieht man im Hintergrund die Rossebändiger von Monte Cavallo, und in der zweiten Bearbeitung des Themas findet die Ruinensentimentalität der Epoche einen feinen Ausdruck.

Später trat er in den Kreis der Ästheten, die um Lorenzo Magnifico sich scharten, und für die Villa Carreggi waren die meisten seiner antiken Bilder bestimmt. Er malte für Lorenzo einen Bacchus, der sich ein Fass an den Mund setzt. Er malte das in Chantilly befindliche Bild

der Herbstgöttin, die von Putten begleitet über die Wiesen wallt. Er malte die Pallas, die den Centauren krönt — jene feine Verherrlichung des Hauses Medici, das der ungehobelten Handelsstadt Florenz die Segnungen der Kunst und der Wissenschaft brachte. Und es entstanden weiter alle jene berühmten Werke, die noch auf unsere Zeit einen so geheimnisvollen Zauber üben. Bisher war das einzige in grossem Massstab nackt dargestellte Weib Eva, die Mutter des Menschengeschlechts gewesen. Botticelli malt die Liebesgöttin der Hellenen. Schon Phidias hatte am Piedestal seines Zeuskolosses die von Homer geschilderte Scene dargestellt, wie vom Hauch des Zephyr getragen die schaumgeborene Aphrodite an der Küste von Kypros landet, wo die Horen des Frühlings sie empfangen. Das ist auch der Inhalt des Werkes, das in den Uffizien hängt. Weit über den unendlichen graugrünen Ocean blickt man, wo auf einer Muschel stehend Kypris als holdes Traumgebilde herbeischwebt. Orangenbäume breiten wie schützend ihre Zweige über die Göttin. Eine Hore umhüllt sie mit dem Mantel. Windgötter streuen Blumen in die Luft. Der stille weltferne Golf, das leise schäumende

Meer, der Rosenregen, die duftenden Blüten der Bäume — das alles giebt dem Bild seinen traumverlorenen Reiz. Ähnlich, als Einzelgestalt, von langem rotblondem Haar umwallt, erscheint Venus auf dem Berliner Bilde. Auf einem Londoner lagert sie, von Putten begleitet, in einer Landschaft, über die sich eine vorweltliche, wunderbar feierliche Stimmung breitet. Das Bild der Primavera in der Florentiner Akademie führt in einen heiligen Hain. Schlanke Stämme streben kerzengrad in die Höhe. Blühende Zweige verästeln sich zu einem schattigen Gewölbe, unter dem lächelnd die Göttin der Schönheit steht. Nelken, Narcissen, Rosen und Schwertlilien blühen. Nixenhaft schlanke Dryaden kommen aus dem Dickicht hervor.

Der unbeschreibliche Zauber dieser Bilder wurde oft geschildert. Man hat darauf hingewiesen, dass der ganze Burne Jones in den Werken Botticellis enthalten ist. Man hat betont, in wie wunderbarer Weise er durch Anemonen und Lorbeer, durch Hyacinthen und Myrten die feine ästhetische Wirkung steigert; hat hingewiesen auf die raffinierte Grazie der Bewegung und auf den Hautgout dieser Flor-

PIERO DI COSIMO

London, National Gallery

DER TOD DER PROKRIS

gewänder, die in so pikantem Linienspiel die ephebenhaften Körper umkosen. Gleichwohl — so schön die Werke sind, es deckt sich die Stimmung doch nicht recht mit den Themen. Es scheint ein Gegensatz zu bestehen zwischen den heiteren Märchen, die Botticelli schildert, und der melancholischen Miene, mit der er es thut. Eine eigentümliche Bangigkeit, eine quälende Unruhe scheint trotz aller Schönheitsschwärmerei durch die Werke zu gehen. Man vergleiche nur sein Bild „Venus und Mars“ mit der gleichen Darstellung des Piero di Cosimo. Auch bei Botticelli spielen Eroten mit den Waffen des Gottes. Einer hat sich den Helm aufgesetzt, ein anderer die Lanze ergriffen, ein dritter tutet in ein Horn. Botticelli bemüht sich, in das ganze einen Zug neckischer Anmut zu bringen. Doch während Piero eine Schäferidylle von sonniger Heiterkeit malte, ist über Botticellis Werk eher etwas Düsteres, gespensterhaft Grausiges gebreitet. Mit kaltem, männermordenden Nixenblick starrt Venus vor sich hin. Mars atmet schwer, wie von einem Alp gedrückt. Er gleicht einem Kriegsgott weniger als einem blassen vom Kreuz herabgenommenen Heiland. Oder man betrachte

seine Venus in Berlin. Gewiss, sie ähnelt in der Stellung der Venus von Medici, die schon Giovanni Pisano für seine Eva benutzte. Doch sie ist nicht die hellenische Liebesgöttin. Sie ist eine Venus, die sich in die Tiefen religiöser Mystik versenkte, oder eine rothaarige Hexe, die schöne Teufelin des Mittelalters, eine Maria Magdalena, die für die Sünden ihres Fleisches büsst. Aus melancholischem, verstörtem Auge blickt sie. Nicht olympische Heiterkeit, sondern entsagungsvolle Schwermut, etwas unheimlich Dämonisches ist über das Werk gebreitet. Ein Künstler scheint es gemalt zu haben, der mit geheimem Grausen auf die Götter der Hellenen blickte, ein Künstler, den, während er betete zu Venus, stets der Gedanke an eine reinere Geliebte, an die keusche Gottesmutter Maria verfolgte.

Man darf eben nicht vergessen, dass eine Versöhnung zwischen Antike und Christentum damals noch nicht erfolgt war. Noch jetzt ist es ein schöner Traum, jenes „dritte Reich, das heidnische Schönheit mit christlicher Tiefe vereint". Und im 15. Jahrhundert war selbstverständlich die Kluft weit grösser. Dem Schönheitsideal des Altertums, dem lockenden Sirenen-

gesang der Sinnenfreude stand noch immer die christliche Askese, die tausendjährige kirchliche Überlieferung gegenüber. Antike Marmorbilder tauchen aus der Erde empor. Staunend stehen die Künstler vor der hehren Schönheit. Mit dem Zirkel messen sie die Glieder dieser strahlenden Körper. Doch die Priester sprechen ihre Flüche. Die weisse Teufelin ist's, die da dem Boden entstieg, eine Abgesandte des Satans, den der Erzengel auf 1000 Jahre gefesselt, und der nun sich frei macht, die Menschheit aufs neue zu narren. Die Sienesen hatten, wie Ghiberti erzählt, 1357 auf den Marktplatz ihrer Stadt eine Statue der Venus, ein Werk des Lysipp gestellt. Doch der Krieg mit Florenz kam. Blutstropfen wurden an dem Madonnenbilde Duccios bemerkt. Da erhob sich der Stadtälteste und sprach: Mitbürger, die christliche Kirche verbietet den Kult von Idolen. All unsere Niederlagen sind durch diese Venus verschuldet. Vergrabt sie heimlich auf Florentinischer Erde, damit der Zorn des Herrn gegen unsere Feinde sich wendet. Also geschah es. Später in Rom an der Via Appia ward „Julia, die Tochter des Claudius" gefunden. Ein 15jähriges Mädchen lag in ihrem Sarg. Zu

schlafen schien sie. Man glaubte den Atem zu fühlen. Und sie war so schön, dass von nah und fern die Menschen zusammenströmten. Doch eines Tages war die Heidin eingescharrt, bei Nacht und Nebel. Ein Pfahl erhob sich, an dem ein Sühngebet hing: oratio super effigies in loco antiquo repertas. Mit Weihwasser war der Boden besprengt, damit er „immunditia depulsa" wieder Christo domino nostro gehöre. Selbst bei den Humanisten bemerkt man eine seltsame Ängstlichkeit. Ambruogio Traversari, an den die Aufforderung ergangen war, einen alten Autor zu übersetzen, richtet vorher an Theologen ein Rundschreiben, ob er es ohne Gefahr für sein Seelenheil thun dürfe. Und am Schlusse des Quattrocento prallten feindlicher als je die beiden Mächte aneinander. Es ist eine Erscheinung, die sich oft im Kreislauf der Geschichte wiederholt: dass auf weltliche Freuden Übersättigungsstimmung, auf den Atheismus eine neue Sehnsucht nach Mystik folgt. Im Beginn des mediceischen Zeitalters hatte kein Mensch mehr an den Himmel, an Purgatorio und Inferno gedacht. Das Wort Lorenzos „facciamo festa tuttavia" war überall die Losung. Turniere, Karnevalsaufführungen und

BOTTICELLI

London, National Gallery

VENUS UND AMORETTEN

Feste aller Art folgten in bunter Reihe. Jetzt folgte auf die Festesstimmung der Katzenjammer, auf den Sinnenkult das fröstelnde Erschauern. Savonarola machte sich zum Sprachrohr dieser Zeitstimmung, und da die Abspannung, der Überdruss da war, fanden seine Worte dröhnenden Wiederhall. Es war, als ob die Zeichen der Apokalypse sich erfüllten, als sei ein Prophet des Alten Testamentes zu neuem Leben erwacht.

Auch Savonarola war ein antiker Mensch. Weniger Religiosität als Ehrgeiz hat sein Thun bestimmt. Fra Bartolommeo hat ihn gemalt: diesen Kopf mit der Habichtsnase und dem düster zelotischen Blick, ehrgeizverzehrt, in schlaflosen Nächten seine herrschsüchtigen Pläne schmiedend. Doch gerade, weil er nicht nur ein Priester, sondern ein gewaltiger Condottiere war, ist er der Diktator seiner Zeit geworden. 1489 begann er seine Busspredigten im Florentiner Dom, und binnen wenigen Monaten war die Stadt verändert. Wie einst der Schwefelregen auf Sodom und Gomorrha, platzte sein dämonisches Wort auf die lebenslustige Menge nieder. Lorenzo selber ward noch vom Fieber gepackt. In Stunden tiefster Niedergeschlagenheit müssen

die geistlichen Gesänge entstanden sein, in denen er allem Lebewohl sagt, was ihn an die irdische Welt gefesselt. In der platonischen Akademie wurden nicht mehr Homer und Virgil, sondern die Bibel und die Kirchenväter gelesen. Mirandola, der genussfrohe Ästhet, wird zum Theologen, der, um sein Seelenheil besorgt, seine lateinischen Dichtungen verbrennt und als müder Mann in die Abtei von Fiesole sich zurückzieht. Dann, als das Ende Lorenzos naht, schickt er von Villa Carreggi nach dem Kloster San Marco, um den Dominikanerprior an sein Sterbebett zu bitten. Savonarola kommt. „Einem grossen schönen heiteren Leben setzt sich," wie Goethe schreibt, „ein fratzenhaftes phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola undankbar, störrisch entgegen, trübt pfäffisch die im mediceischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde." Und es kommen die Jahre des theokratischen Regiments. Piero Medici, Lorenzos Sohn, wird aus der Stadt verbannt und Jesus Christus zum König von Florenz, Savonarola zu seinem Statthalter erwählt. Ein religiöses Delirium, wie in den Zeiten der Geisslerfahrten, erfasst die Massen. Man stürmt den mediceischen Palast. Die Schätze

werden zerstört und zerstreut. Und nicht das Volk nur, auch die Künstler zog Savonarola in seinen Bann. Sie warfen ihre Aktstudien in die Flammen. Bildnisse berühmter Buhlerinnen sollen bei dem „Autodafé der Eitelkeiten", das am Faschingsdienstag 1497 stattfand, zu oberst auf dem Scheiterhaufen gelegen sein. Alles war verflucht und verfemt, wozu man bisher gebetet. Nicht mehr Venus, sondern Maria herrschte.

Piero di Cosimo hat in dieser späteren Zeit nur noch ein einziges antikes Werk, die Cleopatra in Chantilly, gemalt. Und wenn man das Bild betrachtet, meint man, es zucke ein Blitz der Gegenreformation in das Quattrocento herein. Denn das Martyrium der Cleopatra ward ja im Barock, als die ganze Kunst nur noch Martyrien kannte, ein bevorzugtes Thema. Das unheimliche Weib ist nackt. Nur ein rotgelb gestreiftes Tuch umhüllt den Rücken. Eine dunkelgrüne Schlange windet wie ein Kollier sich um den Nacken. Ein rotes Band ist in das Haar geflochten, über dem sich als Schmuckstück ein juwelenbesetzter Drache bäumt. Am Himmel naht ein Gewitter. Geheimnisvoll drohendes Leben scheint sich in den Wolken zu regen. Und von

diesen tiefschwarzen Wolken hebt sich der bleiche Kopf in gespenstischer Ruhe ab. Auch sonst hat Piero noch vieles geschaffen. Ein Kampf zwischen Centauren und Lapithen in der Sammlung Burke in London, ein Bild mit Prometheus in Strassburg und die drei Tafeln aus der Andromeda-Sage in den Florentiner Uffizien dürften in seine letzten Jahre fallen. Doch neben seinen Jugendwerken kommen sie nicht mehr in Betracht. Es sind freudlose Arbeiten, öde kindische Wiederholungen. Man fühlt, dass ein gebrochener, seelisch geknickter Mann sie malte.

Noch tragischer wurde das Schicksal Botticellis. Hatten schon seine älteren antiken Werke eine seltsame Bangigkeit, so tönt aus den letzten ein schriller Schrei der Verzweiflung. Die Verleumdung des Apelles ist ja oft behandelt. Schon Leo Battista Alberti hatte das Thema den Malern empfohlen. Doch Botticellis Bild wirkt wie ein persönliches Bekenntnis. Man hat das Gefühl, er möchte seiner eigenen Vergangenheit entfliehen. Die Gestalt der Reue, diese welke in Trauergewänder gehüllte Alte mit den blutlosen Spinnenfingern — das ist die Reue des Malers selbst, der im Venusberg den fremden Göttern

TOSKANISCHE SCHULE

London, National Gallery

KAMPF ZWISCHEN AMOR UND CASTITAS

phäen sind die Gebäude geschmückt. Trümmer von Friesen und Kapitälen bedecken den Boden. Doch die alten Götter, zu denen man vorher gebetet, sind wieder böse Dämonen. Die Bewohner von Hierapolis in Phrygien, denen der Apostel Philipp das Christentum predigte, verehrten den Mars in Gestalt einer Schlange. Philippus befahl dem Reptil im Namen des Kreuzes zu verschwinden, und sofort glitt es, ungeheuren Gestank verbreitend, aus einer Spalte des Tempels hervor. Das hat Filippino in einem seiner Fresken geschildert. Sonst hat auch er nur ein antikes Martyrium: Lucrezia, die keusche Lucrezia gemalt, die sich lieber tötete, als einem Mann zu gehören.

Damit ist der Stoffkreis der italienischen Kunst des ausgehenden Quattrocento umschrieben. Auf das Evangelium der Sinnenfreude war wieder das Evangelium der Entsagung gefolgt. Die Laster, die der Glaube an die Götter Griechenlands entfesselt hatte, waren aus Italien vertrieben. So ist es kein Zufall, dass in einer Anzahl von Allegorieen dieser Gedanke behandelt wird. Gewiss, auf Petrarkas „Triumphe“ gehen alle Bilder zurück. Doch in der früheren Zeit war fast aus-

schliesslich der Triumph der Liebe geschildert: Amor, wie er auf einem prunkvollen, von weissen Pferden gezogenen Wagen thront. Jetzt zeigt man die Kehrseite der Medaille: Amors Überwindung. Auf einem Bildchen der Londoner Nationalgalerie kämpft die Keuschheit, mit dem Schilde bewehrt, mit Amor, dessen Pfeile wirkungslos an ihr abprallen. Ein andres, wohl fälschlich dem Signorelli zugeschriebenes Bild in derselben Sammlung zeigt Amors Fesselung: wie die Pudicitia seine Arme auf dem Rücken knebelt und die Enthaltsamkeit ihm den Bogen zerbricht. Auf einem Turiner Bild, das der Schule des Botticelli zugewiesen wird, ist der Triumph der Keuschheit geschildert, die Castitas, die mit dem Schilde bewehrt auf einem von zwei Einhörnern gezogenen Wagen thront; vorn als Gefangener mit gefesselten Armen Cupido, aus dessen Köcher ein paar zerbrochene Pfeile schauen. Sogar das heidnische Mantua wurde von der Strömung überflutet. Denn Isabella von Este liess von Perugino einen „Sieg der Keuschheit über die Liebe“ malen. Ja selbst Mantegna, der Archäolog Mantegna lenkte am Schlusse seines Lebens noch in diese christlichen

Bahnen ein. Er wird fromm, er bangt um sein Seelenheil, er verkauft das Glanzstück seiner Sammlung, eine Büste der Faustina. Nachdem er für Isaballa den Parnass geschaffen, malt er jetzt für die Fürstin das allegorische Bild, wie Weisheit und Keuschheit die Laster vertreiben, und nimmt keinen Anstoss, in ganz mittelalterlichem Sinn diese Laster durch Centauren und Satyrn darzustellen. Verschiedene andere Bilder drücken den gleichen Gedanken aus. Es ist bezeichnend, dass Pinturicchio in seinem Londoner Bilde nicht etwa wie Gozzoli eine Helena, eine Entführung malte, sondern Penelope, die keusche Penelope, die trotz alles Drängens der Freier ihrem fernen Gatten die Treue wahrte. Oder man behandelt die von Prodicus erzählte Fabel: wie Herkules am Scheidewege von der Voluptas sich abkehrend sich der Tugend zuwendet. Ja, Isabella von Este lässt von Lorenzo Costa einen Herkules malen, wie er „den Marchese Francesco auf der Strasse der Tugend emporführt nach dem Berge der Ewigkeit".

Und in diesem christlich-mittelalterlichen Sinn ist jetzt überhaupt, sofern antike Themen noch vorkommen, alles umgestaltet. Antike

Perugia, Collegio del Cambio

TAPFERKEIT UND MÄSSIGUNG

Götter — namentlich wenn ihre Darstellung die Nacktheit bedingte, sind ausgeschlossen. Alles muss sich einem christlichen Gedanken fügen. Zunächst sind Martyrien beliebt. Nachdem Piero di Cosimo den Tod der Cleopatra, Filippino den der Lucrezia geschildert, malt Liberale da Verona die Dido, die sich auf dem Scheiterhaufen verbrennt, Ercole Grandi die Medea, die ihre Kinder schlachtet, und gleichfalls Lucrezia, wie sie im Beisein von Brutus und Collatinus sich den Dolch in die Brust stösst. Auch Vestalinnen, antike Priesterinnen kommen vor. Auf einem Bilde Montagnas ist dargestellt, wie die Vestalin Claudia, der Abgötterei bezichtigt, sich rechtfertigt. Weiter Philosophen. Schon in den ersten christlichen Jahrhunderten hatten die Kirchenväter gern auf die Weisen des Altertums als auf Vorläufer der evangelischen Wahrheit sich bezogen. So erklären sich die Bildnisse des Heraklit und des Demokrit, die Bramante in der Casa Prinetti in Mailand malte. Und noch viel häufiger sind die Bilder von Sibyllen. Sie waren die Prophetinnen der alten Welt, die weisen Frauen, die zwar der Offenbarung nicht teilhaftig, doch schon den einen

Gott, das Herannahen Christi ahnten. Botticelli zeichnete sie in den Blättern, die Boldini stach. Pinturicchio malte sie in Spello und in Sta. Maria Maggiore in Rom. Andere wie Falconetto stellen die Scene dar, wie die Tiburtinische Sibylle dem Augustus die Geburt des Gottessohnes kündet. Und besonders bezeichnend für die Wendung, die seit Savonarolas Auftreten die Kunst nahm, ist der Freskencyklus, den Perugino 1499—1500 für die Wechslergilde in Perugia malte. Gewiss, man sieht hier an der Decke heidnische Gottheiten daherfahren und unten an den Wänden griechisch-römische Helden. Doch das Ganze ist eine Allegorie im Sinne derer, die im Trecento die Dominikanerkunst schuf. Das Mittelalter sah gern im Alten Testament die Vorbereitung des Neuen. Und diesen Gedanken fortspinnend, suchte man weiter zu beweisen, dass auch die hervorragendsten Männer des Heidentums nicht fern vom Reiche Gottes gewesen. So zählt schon das Malerbuch vom Berge Athos nach den alttestamentlichen Propheten die Helden und Weisen Griechenlands auf, „die von der Menschwerdung Christi geweissagt hätten“. Helden des Alten Testamentes und des Mittelalters wurden mit

heidnischen Heerführern, alttestamentliche Propheten mit heidnischen Dichtern zusammengestellt. Hector, Alexander der Grosse und Julius Cäser hatten das Gegenstück zu Josua, David und Judas Maccabäus zu bilden.

In Peruginos Cyklus fand dieser mittelalterliche Gedanke eine neue Bearbeitung. Der Himmel ist dargestellt durch die sieben Planeten, wie man — so schreibt Vasari — „sie nach alter Weise zu malen pflegte". Unten sind Sibyllen und Propheten mit antiken Helden zusammengestellt. Über je dreien thront wie in der spanischen Kapelle eine Tugend: die Klugheit, die Tapferkeit, die Gerechtigkeit, Mässigkeit. Und das alles ist die Einleitung für die evangelischen Scenen — die Geburt und die Verklärung des Heilandes — die die Hauptwand schmücken. Auch der Stil des Werkes ist von archaischer Feierlichkeit. Im Jahre 1500 entstanden, hat es mehr mit Orcagna als mit Signorelli und Ghirlandajo gemein. Die quattrocentistische Kunst, die so weltfroh begonnen hatte, flüchtet nach dem Mittelalter zurück, sucht den Stilen dieser glaubensstarken Zeit ein neues raffiniertes Leben zu geben.

Gleichwohl! Totes lässt sich nicht auferwecken, Sterbendes nicht künstlich sich hinpäppeln. Gerade in ihrer psychopathischen Verfeinerung verraten die Werke, dass sie nicht mehr Ausdruck der alten grossen, in ihrem Machtbewusstsein unerschütterten Kirche, sondern Ausdruck eines anämisch gewordenen Christentums waren. So viele Künstler Savonarola in seinen Bann zog, den Siegeszug des Humanismus aufzuhalten vermochte er nicht. Die Kirche liess ihn verbrennen. Die Kirche selber liess denjenigen fallen, der sich zum fanatischsten Herold starr mittelalterlichen Geistes machte. Schon diese Thatsache deutet die Weiterentwickelung an. Nur wenige Jahre vergingen, da war die Episode vergessen. All dem, was der Bussprediger verfemte, wurde von neuem geopfert. Die Götter Griechenlands, die er in die Verbannung wies, nahmen abermals Besitz von Italien. Der strahlende Genius, der sie im Triumphe zurückführte, war Leonardo da Vinci.

SACHREGISTER

LORENZETTI
Pax. *Siena, Palazzo publico.*
GOZZOLI
Raub der Helena. *London, National-Gallery.*
FERRARESISCHER MEISTER
Wettlauf der Atalante *Berlin, Kgl. Gemäldegalerie,*
MANTEGNA
Verhör des Jacobus. *Padua, Eremitani.*
Triumph des Caesar. *Hampton Court, kgl. Schlofs.*
Parnass. *Paris, Louvre.*
POLLAJUOLO
Thaten des Hercules. *Florenz, Uffizien.*
Apollo und Daphne. *London, National-Gallery.*
SIGNORELLI
Erziehung des Pan. *Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.*
UNBEKANNTER MEISTER
Narciss. *London, Sammlung Benson.*
Raub der Sabinerinnen. *Rom, Galeria Colonna.*
PIERO DI COSIMO
Befreiung der Andromeda. *Florenz, Uffizien.*
Hylas und die Nymphen. *London, Sammlung Benson.*
Venus und Mars. *Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.*
Tod des Prokris. *London, National-Gallery.*
Cleopatra. *Chantilly, Schloss.*

BOTTICELLI

Pallas und der Centaur.	*Florenz, Palazzo Pitti.*
Geburt der Venus.	*Florenz, Uffizien,*
Venus.	*Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.*
Venus lagernd.	*London, National-Gallery.*
Primavera	*Florenz, Uffizien.*
Mars und Venus.	*London, National-Gallery.*
Verläumdung des Apelles.	*Florenz, Uffizien.*

LORENZO DI CREDI

Venus.	*Florenz, Uffizien.*

FILIPPINO LIPPI

Martyrium der Lucrezia	*Florenz, Palazzo Pitti.*

TOSKANISCHE SCHULE

Triumph der Keuschheit.	*London, National-Gallery.*

ERCOLE GRANDI

Medea.	*London, Sammlung Benson*
Lucrezia.	„ „ „

PINTURICCHIO

Penelope.	*London, National-Gallery.*

BRAMANTE

Heraklit und Demokrit.	*Mailand, Casa Prinetti.*

PERUGINO

Tapferkeit und Mässigung.	*Perugia, Cambio.*

PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)
STUTTGART

Die neuesten Forschungen berücksichtigt
der in fünf je für sich durchaus selbständigen Bänden soeben
neu erschienene

GRUNDRISS DER
KUNSTGESCHICHTE

Von WILHELM LÜBKE
Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von
Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Mit 5 farb. Tafeln u. 411 Abbild. im Text, Lex. 8°, X u. 381 Seiten.
In eleg. Ganzleinenband M. 7.—

„ . . . *Die Beherrschung des Stoffes, die sichere Kritik, der Takt, mit dem Wesentliches und Unwesentliches geschieden werden, die Klarheit und Präzision der Darstellung sind sehr hoch anzuschlagen.*" *DEUTSCHE LITTERATURZEITUNG*

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

Mit 5 farbigen Tafeln u. 436 Abbild. im Text, Lex. 8°, 450 Seiten
In eleg. Ganzleinenband M. 8.—

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Abbildungen im Text
Lexikon 8°, VIII und 558 Seiten. In eleg. Ganzleinenband M. 12.—

IV.

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO M. 7.—

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS M. 6.—

Ausführliche Prospekte gern zu Diensten.

LERNE ZU REISEN OHNE ZU RASEN!

EINE EMPFINDSAME REISE IM AUTOMOBIL

VON BERLIN NACH SORRENT
UND ZURÜCK AN DEN RHEIN
IN BRIEFEN AN FREUNDE
GESCHILDERT

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Ein Reisetagebuch

Mit über vierzig Vollbildern in Tonätzung nach Original-Aufnahmen des Verfassers. In eleg. Einband. Preis 6 Mark

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTR. EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS.

Unter diesem Titel sollen im Sinne der Kunstanschauung unserer Zeit und in allgemein verständlicher Form, Charakteristiken grosser Meister der Tonkunst, Monographien über berühmte Musikstätten, sowie Erörterungen allgemein musikästhetischer Fragen vermittelt werden. Der Name des Herausgebers, wohl des bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, des Hofkapellmeisters an der Königl. Hofoper zu Berlin, Dr. Richard Strauss verbürgt, dass „Die Musik" in fesselnder interessanter Form, weniger den äusseren Lebensgang, als die musikalische und menschliche Besonderheit der Künstlererscheinung, die Persönlichkeit der Meister zum Gegenstand ihrer Darstellung hat. Für das Unternehmen sind u. a. folgende Mitarbeiter gewonnen: Prof. PH. WOLFRUM-Heidelberg, Direktor ALFRED BRUNEAU-Paris, Prof. H. KRETZSCHMAR-Leipzig, SIGM. v. HAUSEGGER-München, Direktor A. GÖLLERICH-Linz, Prof. OSCAR BIE-Berlin, HANS v. WOLZOGEN-Bayreuth, Dr. PAUL MARSOP-Rom, KAPELLMEISTER RÖSCH-Berlin, A. KALISCH-London, Dr. MAX GRAF-Wien, Dr. ERNST DECSEY-Graz, Dr. WILHELM KLATTE-Berlin, RICHARD BATKA-Prag. Die Ausstattung und der Umfang der Bände schliesst sich der im selben Verlage erscheinenden Sammlung DIE KUNST, herausgegeben von RICHARD MUTHER an.

Bisher erschienen:

Band I: BEETHOVEN von A. GÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU.

Unter der Presse:

FRANZ LISZT von A. GÖLLERICH.
WIEN ALS MUSIKSTADT von ERNST DECSEY.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

PRINCETON UNIVERSITY LIBRARY PAIR>
32101 041944982

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN